

# Hybrid kreativitet

## Celluloseversjon 1.0

**Thomas Hylland Eriksen**

Dette essayet har stått på trykk to steder: i tidsskriftet *Norveg* 1-99 og i antologien *Ambivalens og fundamentalisme*, som jeg redigerte sammen med Oscar Hemer (Spartacus 1999). De som måtte ha lest romanen *Siste dagers heldige* vil oppdage at essayet kan leses som et program for denne boken.

Fører den kulturelle globaliseringen til økt kreativitet eller tvertimot til forflatning? Begge synspunktene har sine forsvarene. Ifølge en klassisk "venstreradikal" holdning, inspirert av Frankfurterskolen og/eller marxismen, fører globaliseringen hovedsakelig til økt standardisering og kommersialisering i kulturindustrien, ettersom motoren i globaliseringsprosessen er kapitalen. Et ganske annet resultat får man dersom man i stedet betrakter globaliseringen som en demokratisering av symbolmakten, hvor postkoloniale forskere, forfattere og kunstnere med like stor rett som metropolens intellektuelle kan definere sin og andres virkelighet. Der noen ser kulturelt kollaps og forflatning i møtet mellom ulike kulturelle universer, ser andre konfrontasjon, stimulering og nyskaping. Der noen reagerer på globaliseringens syndflod av tegn ved å bygge diker, reagerer andre ved å lære seg å svømme.

## I

Salman Rushdie er en klar representant for den optimistiske posisjonen. "A bit of this and a bit of that; that is how newness enters the world," skriver han et sted, idet han hyller hybridiseringen og kulturblandingene som forårsakes av internasjonal migrasjon, global flyt av ideer og spredningen av en moderne livsanskuelse som er åpen for endring og ambivalent til tradisjon og nedarvede identiteter.

En eldre samtidig forfatter av Rushdie, som selv befinner seg i en lignende ambivalent, hybrid kulturell situasjon som ham, er V.S. Naipaul. Rushdie er en muslimsk inder som har tilbrakt det meste av sitt liv i Storbritannia; Naipaul er en "East Indian from the West Indies" -- en inder fra Trinidad, som emigrerte til London som nittenåring og som siden bare har vært på Trinidad for å besøke familien (spesielt sin mor). Både Rushdie og Naipaul befinner seg mellom kulturelle tradisjoner og trekker tydelige veksler på denne både-og/verken-eller-dobbeltheten i sine forfatterskap. Om Rushdie går det an å si at han tilbringer hele livet på et fly mellom Bombay og London, og aldri vil kunne, men heller ikke ønsker, å lande. Hans berømte romaner -- *Midnight's Children*, *Shame*, *The Satanic Verses* og *The Moor's Last Sigh* -- er hybride produkter på flere måter: Språket er fullt av uttrykk fra hindi og *Indian English*, foruten Rushdies egne neologismer. Fortellerperspektivet i bøkene veksler mellom et blikk innenfra og et blikk utenfra. Innholdet er i alle romanene hovedsakelig hentet fra subkontinentet (selv om det er betydelige innslag fra Thatchers UK i *The Satanic Verses*), men det presenteres som noe forbløffende og fremmed; leserne befinner seg i de fleste tilfeller andre steder enn i India og Pakistan, og bøkene henvender seg til disse. Rushdie har gjort sin eksiltilstand til en velsignelse (om man ser bort fra den utmattende fatwa'en), som har forløst en virkelig nyskapende litteratur både hva språk, form og innhold angår ved å assimilere, og blande på nye måter, impulser fra flere retninger.

Når det gjelder Naipaul, er han både en mindre burlesk forfatter og en mindre optimistisk person enn Salman Rushdie, men de har et grunnleggende

ambivalent syn på kultur og identitet felles. For Naipaul har den påtvungne rotløsheten vært en personlig belastning snarere enn en kilde til positiv frigjøring. Han betrakter sin barndoms Trinidad som et absurd samfunn, dit afrikanere og indere ble fraktet med tvang for å arbeide på sukkerplantasjene, revet løs fra sine tradisjoner og sin kulturelle autentisitet, narret til å tenke på seg selv som en slags engelskmenn gjennom kolonitidens skolesystem, og tvunget til å finne opp seg selv nærmest daglig. Hans første romaner, fra *The Mystic Masseur* til *A House for Mr Biswas*, er satirer over den trinidadiske vulgariteten, "karnevalsmentaliteten" hvor man på støyende og overfladiske måter blander kulturelle impulser man ikke har gjort seg fortjent til, for å skape en identitet som består av blanke overflater uten den minste antydning til dybde eller indre sammenheng. Trinidadere, mener Naipaul, *spiller seg selv*. Ett sted beskriver han hvordan samtlige menn, idet de kom ut av kinoen i Port-of-Spain etter å ha sett *Casablanca*, gikk nøyaktig som Humphrey Bogart. I sine modne romaner, fra *The Mimic Men* til *The Enigma of Arrival* og, sist, den delvis dokumentariske *A Way in the World*, skifter Naipaul genre fra komedie til tragedie. (Paul Theroux har kommentert at trinidaderen virket som en gammel mann da de møttes i Uganda i 1966. Da var Vidiadhar Surajprasad Naipaul 34 år gammel.)

Lengselen etter soliditet, røtter, kontinuitet og tilhørighet er et grunnmotiv i hele Naipauls forfatterskap, men han aksepterer ikke moderne forsøk på å mime autentisk tradisjonstilhørighet. Derfor er han aldri så kynisk og drepene som når han skriver om asiatiske muslimer (i *Among the Believers* og *Beyond Belief*) -- konvertitter, kaller han dem, selv om de strengt tatt har vært muslimer hele sitt liv og kan vise til mange hundre års islamsk tradisjon i sine hjemland. Trinidad forakter han, Storbritannia har han blandede følelser for, og sine forfedres hjemland India har han aldri fått fotfeste i. Men til tross for -- eller på grunn av -- den genuint tragiske storheten som hviler over Naipauls beste bøker, bekrefter han en antagelse om at eksiltilværelsen og den kulturelle hybriditeten fungerer kreativt. Hans tragedie skyldes kanskje at han leser et nytt terreng med et gammelt kart, samtidig som han forstår at alternativet til hans livslange ambivalens ikke er en tradisjonell, trygg identitet, men en fundamentalistisk identitet av den typen som oppstår

nettopp når man forsøker å presse et gammelt kart nedover et nytt terreng.

Det er to nærliggende innfallsvinkler til den typen kreativitet som får to ulike uttrykk hos Rushdie og Naipaul. For det første er det ofte blitt sagt at det bare er i utlendighet at man kan kjenne sitt eget land. Bare når man har et fenomen på en armlengdes avstand, er man i stand til å se det tydelig. Derfor oppstår nasjonalisme først blant migranter eller mennesker som er marginale i forhold til sin egen kultur -- Napoleon var korsikaner, afrikanske nasjonalismer oppstod blant studenter i London og Paris, Sjirinovskij har jødisk bakgrunn osv. Nostalgien og savnet beforder skapende virksomhet.

For det andre minner særlig Rushdies verk oss om de filosofiske debattene omkring nyskaping for et par hundre år siden. I *A Treatise of Human Nature* hevder David Hume, *contra* Descartes og rasjonalistene, at det menneskelige sinn ikke på egen hånd er i stand til å skape noe nytt (hva Kant senere kalte syntetiske a priori utsagn), men bare kan behandle sanseinntrykk. Det nye kommer til, ifølge Hume, utelukkende ved at eksisterende ideer og sanseinntrykk kombineres på nye måter, og han nevner millenaristiske forestillinger om det nye Jerusalem som typiske eksempler. Ifølge en slik begrepsfesting av kreativitet, skulle vår tid være en tidsalder som virkelig sprengte alle grenser hva skaperkraft angikk, for aldri tidligere har en så stor del av menneskeheten vært utsatt for et lignende bombardement av sanseinntrykk.

Noe etter Hume begynte det vi vel kan kalle den første kreativetskulten i vestlig kulturhistorie, nemlig romantikken. Romantiske filosofer og kunstnere i det tyskspråklige området, og etter hvert andre steder, la stor vekt på det unike individets iboende skaperkraft, den oversanselige *inspirasjonen* som et grunnlag og utgangspunkt for nyskaping; og betonte dessuten helhet og indre sammenheng som kriterier på skjønnhet og sannhet. Da multikunstneren William Blake uttrykte sin visjon om å "see the world in a grain of sand", satte han ord på en utbredt lengsel i sin samtid -- å gjenskape universets tapte helhet, for både moderne vitenskap og teknologiske endringer gjorde verden til et kaldere og mer ufølsomt sted, da som nå. Et romantisk syn

på kreativitet vil i de fleste tilfeller medføre en tolkning av vår tids kakofoniske og fragmenterte omgivelser som forflatende og avsporende; kreativitet er en form for organisk vekst, som springer ut av røttene og ikke føttene, for å si det slik.

Beslektede oppfatninger, enten de kan stemples som romantiske eller ikke (noe som er uvesentlig i denne sammenhengen), har vært vanlige i hele det tyvende århundret. I mellomkrigstiden skilte mange intellektuelle i den tyskspråklige verden mellom *Kultur* og *Zivilisation*: Sivilisasjonen var universell, global og grunn; kulturen var partikulær, lokal og dyp. Jødene, ble det sagt, kunne tilegne seg germanernes sivilisasjon, men ikke deres kultur. Ettersom enhver autentisk kultur er forankret i sted, språk og erfaringsverden, kan den vanskelig oversettes, både i bokstavelig og metaforisk forstand. For å forstå tyskheten, for eksempel, må man leve seg inn i den, og det krever tid. (Et uhyggelig ekko av denne tenkemåten finner vi i dag igjen i den indiske *hindutva*-bevegelsen, altså blant indiske identitetspolitikere som påberoper seg privilegert tilgang til en dyp historisk tradisjon.)

En mindre truende, men grammatikalsk beslektet motstand mot kreolisering og globalisering finner vi i diskursen om mat. For noen år siden møttes en gruppe europeiske *chefs* til et krisemøte i Brussel. De regionale og nasjonale *cuisines* var etter deres syn truet av den europeiske integrasjonen, hvor distinkte mattradisjoner ble blandet sammen historieløst og respektløst; resultatet var etter deres syn en kulinarisk katastrofe, som også truet de regionale identitetene. Ut fra en slik logikk, kan man kanskje betrakte Rushdies forfatterskap som litteraturens svar på postmoderne mat (f.eks. den blandingen av kinesisk, italiensk og skandinavisk mat i én og samme gryte som undertegnede til stadighet serverer hjemme). Altså: Sivilisasjonen er lett å oversette, den reiser lett og er utformet i et språk som gjør den lett å tilegne seg; mens kulturen er rotfestet, tung og forpliktende. Sivilisasjonen er overfladisk, mens kulturen er dyp. Det er derfor -- stadig ifølge en slik logikk - - internasjonale bestselgere i bokbransjen er litterære lettvektere, litteraturens svar på McDonald's og Disneyland; mens kvalitetslitteraturen har vanskelig for å bli akseptert utenfor sitt hjemland.

Også tenkere som er orientert mot opplysningstradisjonen snarere enn den romantiske, reagerer negativt på kulturell kreolisering/hybridisering slik den uttrykkes i informasjonssamfunnet. I sin bok om tv (*Sur la télévision*) angriper Pierre Bourdieu den særegne formen for *fast thinking* som har så gode betingelser i fjernsynets flimrende og hurtige tidsalder; mens Paul Virilio i flere skrifter har advart mot de samfunnsmessige og kulturelle virkningene av ukontrollert akselerasjon i kommunikasjonsteknologi.

Spørsmålet er kort sagt dette: Virker hastigheten, migrasjonen, kreoliseringen og rotløsheten stimulerende på kulturell kreativitet, eller virker den tvertimot lammende, kommersialiserende og forflatende? Ser vi konturene av en verden hvor ingen har et kulturelt morsmål, men knoter troløst og eklektisk som Naipauls trinidadere; der vi alle plukker impulser som i et stort supermarked, men hvor omløpshastigheten er så høy at virkelig fordypning er blitt umulig? Hva Adorno enn måtte mene, finnes det ikke noe svar på dette spørsmålet; la oss derfor stille det på en annen måte.

## II

Et bilde på de kulturelle endringene som markerer overgangen fra industrisamfunnet til informasjonssamfunnet -- kanskje også fra nasjonalstatens tid til den globale tid -- kan være forskjellen mellom bokens og hypertekstens logikk. Boken er lineær, sekvensiell og autoritær. Den gir retning, sammenheng og progresjon. Både i skjønnlitterære og faglitterære bøker forutsettes en indre sammenheng mellom kapitlene, de skal *bygge på hverandre*, og særlig i faglitteraturen er substansen pakket inn i en innledning og en avslutning, som skaper en illusjon av at boken er et selvtilstrekkelig univers, en helhet som hviler i seg selv. Bokens logikk er industrisamfunnets og fremskrittstroens logikk. Lesning fører til et mål. Man kan sjelden hoppe hit og dit i en roman eller fagbok; for å forstå dem, må man lese lineært slik forfatteren dikterer -- fra side 1 og utover.

Hyperlenket informasjon på World Wide Web følger en grunnleggende annen logikk. Alle vebbsider er horisontalt organisert, de står med andre ord ikke i en bestemt rekkefølge, og de forutsetter at en aktiv bruker filtrerer informasjon og finner sine egne stier gjennom labyrinten. Det finnes neppe to personer som har nøyaktig den samme listen under Netscapes "Bookmarks"-meny. Selv om enkelte har lagt ut hele bøker i fulltekst på WWW, som slik sett kan betraktes som en videreføring av bokens logikk med andre midler, er dette langt fra den typiske bruken av mediet. Slik bokens teknologi og materialitet oppmuntrer til lange, sammenhengende, kumulative resonnementer, slik oppmuntrer vebben til korte tekster som står i en indre forbindelse med et uendelig antall andre korte tekster (enten eksplisitt gjennom hyperlenker, eller implisitt). Å skape en helhet av deler av denne informasjonen fordrer en skapende virksomhet som følger Rushdie/Hume-modellen.

WWW står i en viss forstand til flerkanal-tv slik boken står til énkanal-tv: De gamle kringkastingsmonopolene kunne vise langsomme, kumulative, lineære programmer i trygg forvisning om at seerne forble trofaste. Dagens tv-kanaler må skape sitt programtilbud med utgangspunkt i at seerne sitter utålmodig med fjernkontrollen, klare til å skifte kanal ved det første tegn til langhalm og dødpunkter. Mens bokens forfatter tar leseren i hånden og geleider henne gjennom virkeligheten, kan vebb-skribenten bare håpe å gi leseren et fragment, én puslespillbit; og de øvrige bitene befinner seg på forskjellige steder for ulike lesere/surfere.

Det er vanlig å betrakte denne utviklingen som en forfallshistorie. De blanke overflatene, *fast thinkers* og umiddelbart gjenkjennelige sammenhengene overtar, blir det sagt; WWW og vår tids tv står stille i rasende fart -- det skjer en masse, men det hender ingen ting. Dette kulturpessimistiske synspunktet fortjener en kritisk behandling.

I sine visjonære sekstitallsbøker om teknologi og samfunn, omtalte Marshall McLuhan fjernsynets virkning på sansningen og kulturen. Han beskrev skriften, slik den kom til uttrykk gjennom bøkene, som et fragmenterende

medium som reduserte verdens mangfold til svarte tegn på en hvit bakgrunn. Skriftrevolusjonen erstattet, stadig ifølge McLuhan, "øret med øyet". Synssansen ble den viktigste sansen, og all vesentlig informasjon kunne tilegnes gjennom øynene. De øvrige sansene sovnet hen. McLuhan betraktet også skriften som et kognitivt fengsel, den tvang tanken til å tenke lineært og logisk, og førte til et tap av helhet og sammenheng. Fjernsynet, derimot, betraktet McLuhan som frigjørende fordi det kommuniserte til flere sanser samtidig, mer helhetlig og rikere enn skriften var i stand til å gjøre. I sine senere skrifter omtaler McLuhan overgangen fra skrift til multimedia (representert gjennom tv) som et skifte fra den venstre hjernehalvdels totale dominans (den logiske, analytiske) til en mer jevnbyrdig maktbalanse mellom venstre og høyre hjernehalvdel (den høyre er den "holistiske", syntetiserende). Når McLuhan et sted skriver kryptisk om "orientaliseringen av Vesten", er det åpenbart en slik endring han sikter til.

McLuhans egne bøker -- for eksempel den spissformulerte, korthugde *Understanding Media* og den pop-art-pregede *The Medium is the Massage* -- er selv de beste illustrasjonene av hans tenkning. Han skriver en blanding av akademisk sakprosa, journalistikk, reklamespråk og manende poesi, med overdådig bruk av litterære virkemidler som metafor og hyperbole. Bøkene kan leses sidelengs, baklengs og forlengs. Sammenhengene mellom delene er mange, og kapitlene bygger ikke på hverandre i en direkte logisk, lineær sekvensialitet. Disse tekstene ville kort sagt passet utmerket til publisering i hypertekstformat.

Omtrent samtidig som McLuhan skrev *Understanding Media* (som utkom i 1964), skrev antropologen Claude Lévi-Strauss *La pensée sauvage* (1962), en bok om tenkning, med særlig henblikk på totemisk klassifikasjon i tradisjonelle samfunn. Det første kapittelet i Lévi-Strauss' bok minner ikke desto mindre om McLuhans tanker. Det er her det berømte skillet mellom *bricoleur* og *ingenieur* innføres. Distinksjonen viser til to grunnleggende ulike måter å bruke intellektet på; den ene tilhører de skriftløse samfunn, mens den andre dominerer i skriftbaserte samfunn. Brikoløren driver med *bricolage*, han setter sammen nye ideer og gjenstander av det han har for hånden --



omtrent som min bror gjorde da han laget lysorgel av en defekt oppvaskmaskin i vår mytiske syttitallsbarndom. Ingeniøren arbeider derimot ut fra skriftens og de abstrakte tallenes teknologi, og bygger følgelig opp sine ideer og objekter ved hjelp av logikk, matematikk og andre abstraksjoner.

Ingeniøren støtter seg til konkretiserte abstraksjoner, mens brikoløren abstraherer fra det konkrete (kapittelet heter forresten "La science du concret" -- det konkretes vitenskap). Brikoløren arbeider assosiativt, poetisk, metaforisk/metonymisk; ingeniøren arbeider sekvensielt, analytisk og entydig. Mot slutten av kapittelet bemerker Lévi-Strauss at brikolørtankegangen fremdeles kan gjenfinnes i de skriftbaserte samfunnene, men bare i kunstens verden, som befinner seg "midtveis mellom den vitenskapelige kunnskapen og den mytiske eller magiske tenkning" -- han nevner poesi og musikk som to typiske uttrykk.

Ingeniøren splitter opp, brikoløren forener. Ingeniøren representerer en analytisk logikk, mens brikoløren står for en syntetisk logikk. Helhet står mot fragmenter; mytisk, reversibel tid står mot lineær, irreversibel tid; billedlig tale står mot bokstavelig tale.

Likheten mellom disse resonnementene fra McLuhan og Lévi-Strauss er bemerkelsesverdig, men der Lévi-Strauss arbeider ut fra en hovedkontrast mellom de førskriftlige og de skriftbaserte samfunnene, ser det ut til at McLuhan innfører en kontrast mellom de skriftbaserte og de postskriftlige samfunnene. Uten å trekke likheten for langt, går det kanskje an å si at McLuhan spår brikolørens gjenkomst i fjernsynets tidsalder. I dag er McLuhans resonnement forbløffende relevant for kommunikasjonen på World Wide Web; selv om dette fremdeles hovedsakelig er et skriftbasert medium, er det frigjort fra bokens begrensninger. Boken er lukket; vebben er åpen.

Gitt dette resonnementet, er det kanskje ikke helt irrelevant å påpeke at meningsmålinger blant skandinaviske ungdommer på 1990-tallet tydet på at mange av dem heller ville arbeide i platestudio (hvor de kanskje ble satt til å

mikse nonlinear, repetitiv, rytmisk dansemusikk) enn å ta for eksempel en ingeniørfaglig utdanning. Uansett varsler McLuhan om en tid dominert av en kreativitet frigjort fra vitenskapens skinner og logikkens krykker, da menneskets skaperkraft får uttrykk som en *mindmap* snarere enn som en punktliste, hvor horisontale, assosiative forbindelser erstatter de vertikale, hierarkiske og logiske.

Lévi-Strauss legger vekt på at brikolørens/den mytiske tenkers univers er begrenset, mens ingeniørens/den vitenskapelige tenkers er prinsipielt åpent og ubegrenset. "Den mytiske tenkningens særtrekk," skriver han, "betår i å uttrykke seg ved hjelp av et repertoar som er heterogent og samtidig, selv om det kan være stort, begrenset." Han presiserer også at betydelig kreativ originalitet kan komme ut av et slikt begrenset repertoar: "I likhet med bricolage på det tekniske plan, kan den mytiske tenkingen på det intellektuelle plan oppnå uforutsette og briljante resultater."

Leseren vil ha notert seg parallellen mellom brikolørens kreativitet, slik Lévi-Strauss beskriver den, og Humes syn på nyskapning. Likevel kan det kanskje virke søkt å tillegge vår tid "bricolage"-egenskaper. For er ikke et av informasjonsalderens kjennetegn nettopp et ubegrenset tilfang av informasjon, et uendelig, åpent univers som på ingen måte kan sammenlignes med Amazonas-indianernes omgivelser? Kanskje det, men uansett hvor mange vebbsider som finnes på WWW, er dets informasjonsunivers begrenset. Går det ikke så an å si at en vebbruker får utløp for sin kreativitet ved å lage nye lenker mellom allerede eksisterende informasjon? Og kan man ikke på samme måte si at fjernkontrollbrukeren bevisst eller (i de aller fleste tilfeller) ubevisst skaper sin egen helhet, sitt eget puslespill, ved å produsere sin egen collage av flimrende bilder når han svitsjer mellom kanalene? Universet er utvilsomt lukket selv om man råder over et par hundre digitale tv-kanaler, og i den grad seeren skaper noe selv, gjør han det på en måte som ligner mer på brikolørens horisontale, intuitive tenkemåte enn ingeniørens målrettede, lineære stil.

Et område i den "hybride" kulturen som enda tydeligere tilfredsstill

kriteriene for bricolage, er vår tids rytmiske populærmusikk. Som Brian Eno bemerker i *A Year*, var det mulig å skille ut tydelige former for nyskaping og klare trender helt til begynnelsen av nittitallet. De siste årene har det imidlertid ikke skjedd noe nytt, ut over nye kombinasjoner av gamle elementer og stadig nye retrobølger, hevder Eno. Eksplisitt hybride former som de ulike avartene av "verdensmusikk" er de mest opplagte eksemplene, men også i pop, rock og techno er gjenbrukstendensen tydelig. Marilyn Manson er vår tids Alice Cooper; Oasis er vår tids Beatles Light; og på den siste CD'en jeg kjøpte, har et dusin tekno-band remixet og dubbet over originalsporene fra Gongs psykedeliske spacerock-mesterverk *You* fra 1974. Den jamaicanske musikkformen dub, som i diverse avarter har spredt seg over hele verden, er -- som navnet tilsier -- en form for gjenbruk der eksisterende materiale blir manipulert med (ofte henimot det ugjenkjennelige, når sant skal sies). Og i litteraturteorien har *intertekstualitet* vært et av de vanligste fremmedordene de siste årene. Begrepet viser til relasjonen mellom en "ny" tekst og allerede skrevne tekster. For å sette det på spissen: Alt har vært skrevet, det som gjenstår er å kombinere de eksisterende tekstene på nye måter.

I en slik forstand, om ikke annet, gir det kanskje mening å si at vi lever i en postmodernistisk tid, altså en tid da modernismen i kunsten er blitt umoderne.

### III

Min første tilnærming til spørsmålet om kreativitet i globaliseringens tidsalder var knyttet til den postkoloniale litteraturen, representert ved Rushdie og Naipaul. Annet forsøk var en diskusjon av boken og énkannalfjernsynets lineære logikk versus WWW og flerkannalfjernsynets nonlineære, tentativt satt inn i en kulturhistorisk sammenheng der bokens tidsalder, ingeniørtenkningens gullalder, fremstår som en parentes eller en tunnel, ikke som et sluttprodukt -- og hvor en helhetlig, mytisk og

integrerende tenkemåte kommer både før og etter boken. Mitt tredje forsøk tar opp en ytterligere side ved globalisering, kreolisering og informasjonsoverflod, nemlig kulturell identitet. For argumentets skyld konsentrerer jeg meg om en gruppe mennesker som tydeligere enn noen andre legemliggjør det kreative potensialet som ligger i globaliseringens nedkrymping av kloden og de kulturelle implosjonene som følger av den. De står kort sagt til de rotfestede, nasjonale kulturene slik en vebbdesigner står til en bokbinder, slik en brikolør står til en ingeniør, eller slik Rushdie står til Hamsun.

På den ene side har ungdom i vårt nåtidige samfunn et fantastisk mangfold av erfaringer som gir dem et stort kulturelt repertoar, og som iallfall i teorien gir dem muligheter til å knytte an til mange ulike typer av grupper, som ikke nødvendigvis bygger på etnisk, lokal eller religiøs tilhørighet. På den annen side blir barn av innvandrere, som her litt misvisende skal omtales som "annen generasjon", eksponert for motstridende verdsett -- ett sett verdier hjemme, et annet ute. I tillegg blir de ganske ofte konfrontert både med en oppfatning hos de innfødte om at de egentlig ikke hører til der. Dels skjer dette i daglige situasjoner, som når en tyrkisk utseende gutt med hele sin oppvekst i København blir spurt om han forstår dansk; dels skjer det også på arbeidsmarkedet, hvor den etniske diskrimineringen er langt mer utbredt enn det som lar seg påvise statistisk.

Enkelt uttrykt kan vi si at annen generasjons ungdom i denne situasjonen står overfor tre typer av muligheter: *ren identitet*, *bindestreksidentitet* eller *kreolsk identitet*.

Den rene identiteten er det puritanske, tradisjonalistiske valg; det er dette alternativet som tilbys av konservative religiøse og identitetspolitikere. Denne identiteten bygger på en kontrast -- og ofte en konflikt eller et fiendebilde -- til de andre; det er takket være mine forskjeller vis-à-vis de andre, enten de er pakistanere eller svensker, at jeg fremstår som et autentisk menneske med krav på en fast og udiskuterbar gruppetilhørighet. Fordelen med dette identitetsvalget, sett fra den enkeltes synsvinkel, er at det skaper orden,

oversiktighet og forutsigbarhet. De rene identitetene, enten vi velger å kalle dem fundamentalistiske eller ikke, nøytraliserer det kaos som preger omgivelsene og fritar individet fra ambivalens og umulige dilemmaer. Som en streng *pater familias* setter de rene identitetene klare grenser, definerer regler for oppførsel og forbyr forhandling om verdier og moral. Mange minoritetsmedlemmer i Vest-Europa har latt seg friste av rene identiteter, som blant annet kan være et middel til å skaffe seg et positivt selvbilde i en situasjon der man blir systematisk diskriminert av majoriteten. Resultatet er imidlertid både mangelfull integrasjon og store personlige frustrasjoner, ettersom de rene identitetene må oppleves som tvangstrøyer når de skal utageres i moderne, kulturelt blandede omgivelser som bejubler individets uendelige valgmuligheter.

Bindestreksidentitetene er forsøk på å bygge bro mellom to atskilte kategorier; tyrkisk-dansk, norsk-amerikansk, kurdisk-svensk og så videre. Ganske mange medlemmer av etniske minoriteter beskriver sin identitet på denne måten. De har sitt morsmål og kanskje sine barndomsminner fra sitt hjemland, men samtidig har de tilpasset seg det nye landet. De lever tyrkisk innenfor husets fire vegger, men så snart de går ut i en offentlig arena, blir de inntil et visst punkt danske. Bindestreksidentitetene forutsetter imidlertid at det stadig er tydelige forskjeller mellom de to kulturene det er tale om. De blir etniske identiteter i et multi-etnisk samfunn av omtrent samme type som de etniske identitetene fungerer i et land som USA, hvor innbyggerne er integrert i felles institusjoner, men hvor etniske nettverk fortsetter å bestemme både politisk lojalitet og viktige aspekter ved privatlivet.

Den tredje identitetsmessige tilpasningen, som jeg vil kalle den kreolske, skiller seg fra de to første ved ikke å anerkjenne eksistensen av rene, atskilte kulturer. Der de rene identitetene setter grenser omkring én kultur og bindestreksidentiteten omfatter to, er den kreolske identiteten en blanding som har nådd et punkt hvor det ikke lenger lar seg gjøre å operere med bindestreker og grenser. De som identifiserer seg på denne måten kan gjerne være f.eks. muslimer, men de kan også drikke pils og spise svinestek. De har kanskje sex før ekteskapet, samtidig som de aksepterer å gifte seg i henhold til

foreldrenes ønsker. Noen av dem spiser pizza med tabascosaus, leser *Hürriyet*, *Newsweek* og *Aftenposten*, går i moskeen den ene dagen og på diskotek den neste. Det er denne identitetskategorien som på det subjektive plan virkeliggjør de objektive kulturelle forandringene jeg har antydnet andre steder i dette kapitlet. Der den rene identiteten forsøker å stenge kreoliseringen ute og bindestreksidentiteten på ganske oppfinnsomt vis forsøker å manøvrere i et nytt terreng med et gammelt kart, har den kreolske identiteten gått til anskaffelse av et nytt kart. Der de rene identitetene trues av fundamentalisme, er vedvarende ambivalens og press til å velge et trekk ved de kreolske.

Nå kan det virke som om jeg har beskrevet et slags utviklingsforløp, som begynner med etnisk forskansning, går via en mellomløsning med bindestrek og ender med kreolisering og oppløsning av grenser. Dessverre, får man kanskje si, forholder det seg ofte *omvendt*. Mange innvandrere til Skandinavia var lite opptatt av tilhørighet og kulturell identitet da de kom hit. De hadde et avslappet forhold til sin religion, som de praktiserte uten å gjøre noe stort nummer av det; de hadde ingen sterke meninger om morsmålsundervisning og Koranskoler, og de tilpasset seg vertssamfunnet uten å protestere. Ganske snart oppdaget de imidlertid at de ble betraktet som fremmede, som *Gastarbeiter*, selv etter flere år, og de overtok de innfødtes kategoriseringer og ble vant til å tenke på seg selv primært som tyrkere, pakistanere, vietnamesere og så videre. Etter Murens fall, og særlig etter Gulfkrigen, har kategorien "muslim" overtatt for flere av disse identifikasjonene, både utenfra og innenfra. Når medlemmer av disse gruppene så oppdager at de ikke får lik behandling i praksis selv om det skulle ha vært slik i teorien, reagerer mange av dem med kulturell puritanisme og identitetspolitikk. (I parentes bemerket: Dette har ikke nødvendigvis noe med den islamske vekkelsesbølgen å gjøre. I Norge er de mest militante identitetspolitiske gruppene, bortsett fra norskinger og samer, av afrikansk opprinnelse.) Generelt er identitetshypokondri en av vår tids alminneligste innbilte lidelser; man går og kjenner og føler på sin identitet med en nagende følelse av at det kanskje kan være noe galt med den, og så havner man kanskje hos en mullah, en romanforfatter, en professor eller en sexpartner for å oppnå helbredelse.

Alle de tre identitetsalternativene jeg har beskrevet, forutsetter kulturell kreativitet. Tradisjonisme og fundamentalisme krever oppfinnsomhet fordi en tapt tradisjon alltid må finnes opp på nytt i nye omgivelser.

Bindestreksidentitet krever at man finner et balansepunkt og utvikler noen utvalgsprosedyrer for å klare å kombinere impulser fra to distinkte kulturelle universer. Den mest dynamiske, og kanskje mest genuint kreative identiteten er likevel den kreolske, som ikke kan falle tilbake på eksisterende klassifikasjoner, men er tvunget til å overskride dem og dømt til ambivalens. En kreolsk tilpasning som tar avstand fra bindestrekslogikkens grensesetting, må definere seg selv fortløpende, den må *rebuild the ship at sea*.

\* \* \*

Det lar seg kanskje gjøre, hvis man må, å etablere et relativt entydig sett av dikotomier på bakgrunn av den foregående diskusjonen, ved å sette røttene i kontrast til føttene og etablere en liste av kjennetegn under hver overskrift. På den ene siden står *bricolage* og McLuhans holistiske kommunikasjon, kulturelle kosmopolitter eller kreoler, Rushdies blandede univers, World Wide Web, sivilisasjonsbegrepets universalisme og den tvisynte ambivalensen. På den andre siden står den lineære, kausale tenkemåten, romantikkens ideer om røtter og organisk vekst, kulturelle tradisjonister, bokens sekvensialitet, kulturbegrepets partikularisme og fundamentalismens motreaksjoner. Her tror jeg vi har en nøkkel til å skille ut to hovedretninger i tenkning og identitetsprosesser i vår tid. Likevel blir en slik dikotomisk tenkning for enkel. Man kan nemlig lett finne partikularistiske, "lokalt avgrensede" uttrykk for *WWW-bricolage* på nettet, og noe av den mest universalistiske litteraturen som har vært skrevet, er både rotfestet og lokalt forankret. Dickens og Dostojevskij! Kosmopolitisk rotløshet kan gi en sterk, ekskluderende identitetsfølelse, og tette, lokale fellesskap kan vise seg å være åpne og generøse overfor utenforstående. Dermed kan det se ut til at enhver intensjon

jeg måtte ha hatt om å etablere et sett dikotomier, for å rydde opp i et kaotisk landskap så å si, kollapser. Løsningen kan kanskje bestå i å skille mellom to nivåer. Når det gjelder tenkning og kommunikasjon, tror jeg distinksjonen mellom det lineære, hierarkiske og det nonlineære, horisontale er grunnleggende. Når det gjelder det identitetsmessige, er forholdet mellom renhet/lukkethet og urenhet/åpenhet likeledes vesentlig. De to nivåene kan artikuleres på forskjellige måter. Hvert av de fire alternativene skaper muligheter for sin spesielle form for kreativitet. Industrisamfunnets viktigste form var kombinasjonen linearitet/åpenhet koblet til et enten-eller: Føtter og grenser. Informasjonssamfunnets viktigste form er kombinasjonen nonlinearitet/åpenhet knyttet til et både-og: Føtter og åpenhet. Dette er den hybride kreativitetens uttrykk. Som katolikken McLuhan kanskje kunne ha uttrykt det, med karakteristisk ambivalens: Vi har forlatt monoteismen, og er gått inn i den intellektuelle hinduismens tidsalder.